

(23)
**Literatura
 Argentina I**

SIM
apuntes

Reproducción de la clase dictada en la Facultad de Filosofía y Letras de la U.B.A.

CLASE Nº: 23

PROFESORA: SYLVIA MOLLOY

FECHA: 18-11-97

Cristina Iglesia: -Hoy tenemos con nosotros a alguien que, felizmente, no necesita presentación en esta facultad. Es una alegría enorme para nosotros compartir este reencuentro de Sylvia con los estudiantes y con los docentes de esta facultad.

Debida a una coincidencia no precisamente astrológica, pero sí de buenas ondas y de deseos de compartir se han reunido acá los estudiantes de la cátedra de Argentina I, de Latinoamericana I y los estudiantes de María Teresa Gramuglio. Susana Zanetti y María Teresa han deseado y han ayudado a compartir este espacio y en esta tarea, la participación de María Teresa ha sido fundamental porque gracias a ella tenemos este espacio {aula 324} que es mucho más cómodo que el que nosotros teníamos. Sylvia hoy va a hablar de "Dispersiones del género. Hispanismo y disidencia sexual en los años '20". Los dejo con ella.

Sylvia Molloy: -El trabajo tiene tres epígrafes que paso a leer. El primero es de Manuel Ugarte y dice así:

*"Viajábamos para encontrarnos con nosotros
 mismos y para encontrar la nacionalidad superior."*

El segundo es de Augusto D'Halmar:

“Yo no enuncio sino anuncio, y todas mis palabras, desprovistas a veces de sentido, esconden lo doble y son otras tantas anticipaciones.”

Y la tercera cita es también de D’Halmar:

“Algo que lamento es no poderme vestir de turco en Santiago.”

Hablando de políticas culturales en los años ‘20 en América, a la vez que intentaba justificar sus amoríos con una bailarina española, escribe Vasconcelos en el **Ulises criollo**:

“En aquel tiempo, el baile español era el filtro de una reconciliación dionisiaca con nuestro pasado hispánico. En medio de aquel oleaje de los ursos yanquis invasores y después de casi un siglo de apartamiento enconado, bebíamos con afán en la linfa del común linaje. Lo que no lograba la diplomacia, lo que intentaban los pensadores, lo consumaba en un instante el género flamenco.”

Si la memoria no me engaña, esta reconciliación dionisiaca en versión un tanto desmejorada, operaba aún en los años ‘40 en Buenos Aires como supongo en otros países hispanoamericanos. Recuerdo personalmente las academias de baile bonaerenses, academias que se anunciaban como “de baile clásico y español”, pero cuya verdadera vocación -a juzgar por los ruidos de las castañuelas y el enérgico taconeo que se filtraba por las ventanas- estaba más cerca de las sevillanas que de los *pas de deux*.

También recuerdo los avisos de disfraces de carnaval para chicos en la revista **Billiken**, donde además del Gaucho, la China, la Marquesa o el Pirata, figuraban prominentemente la bailarina española con su inevitable traje rojo.

Todo esto ocurría en esta muy cosmopolita Buenos Aires, de pretensiones culturales marcadas más por Francia o Inglaterra que por su antigua metrópolis, donde los españoles seguían siendo gallegos y, en consecuencia, blanco de chistes. Y esto que se daba en Buenos Aires se daba -sospecho- en más de un país hispanoamericano: los poderes heroicos del flamenco como barrera contra la invasión yanqui, si es que alguna vez funcionó del modo en que la entendía Vasconcelos, el áurea de la bailarina española y sus castañuelas como símbolo de una tradición hispánica casi mística, por cierto, se había degradado.

Todavía se hablaba de la argentina, García Lorca había dado nueva vigencia a lo gitano, pero el baile español, las castañuelas, el flamenco, habían entrado, de una vez por todas, en el ámbito de lo cursi, dudosa jerarquía culturalmente hablando. Por cierto no cumplían la función heroica que quería para ellos Vasconcelos, la de ser símbolos de una comunidad hispánica.

Quiero demorarme un instante en esta idea de lo flamenco como ícono cultural degradado (degradación -por otra parte- que había comenzado mucho antes de Vasconcelos, en el siglo XIX y en la misma España) y pensar en la posibilidad de una solidaridad basada en la degradación. Ya en los años '40, en la época misma en que las niñas aprendían el difícil arte de las castañuelas, lo flamenco y el baile español en general se había vuelto -por lo menos en la Argentina- símbolo y espacio cultural de una comunidad muy otra. El Teatro Avenida de Buenos Aires, espacio privilegiado por las compañías de baile y zarzuela españolas, se había vuelto también espacio de encuentros homosexuales y fue escenario, en 1943, del segundo escándalo homosexual más publicitado del siglo, siendo el primero el escándalo de los cadetes del Colegio Militar algunos años antes. Si bien la razzia del Teatro Avenida llevó a la deportación de una compañía entera de baile, la de Miguel de Molina, arrojó un saldo inesperado al dar visibilidad a una subcultura homosexual hasta entonces

silenciada; y así como se disfrazaban de bailarina española las chicas, también los chicos. La bailarina española, con su traje rojo y banda de cola, se volvió rol preferido de los travestis hispanoamericanos como lo atestigua con garbo y valentía la Manuela de Donoso en **El lugar sin límites**.

Dentro de este movimiento vertiginoso que va de lo heroico a lo cursi, el mítico ícono *nuestra España sobreterritorial*, como lo llamaba Unamuno, vuelto signo subversivo. Quiero reflexionar por un momento en el peso-ideológico y la inestabilidad ideológica de la noción de lo hispano, compuesto heterogéneo de notable eficacia desde fines del siglo hasta los años '20.

Con la posible excepción de Puerto Rico y Cuba, recién independizadas de España, donde lo hispano estaba todavía demasiado cerca, la mayoría de los países hispanoamericanos a fines de siglo había disociado suficientemente lo político de lo estético en lo que se refiere a los hispano, como para poder ver los dos procesos (el político y el estético) con luz nueva. Incluso puede decirse que antes de la independencia (pienso en los versos de Martí sobre la bailarina española) ya se daba esa disociación.

En el campo de lo estético, los artefactos culturales de España, gracias a la poética revisionista del modernismo y su reapropiación de la *espagnolade* francesa cobró nueva vida. En el campo de lo político fue necesario un traslado más complejo; si bien es cierto que los festejos del Centenario a través de Hispanoamérica recrearon la escena de ruptura con España, renovando una retórica de orígenes, también es verdad que España, esta vez, participó de la conmemoración y acudió al banquete. Fue éste literalmente el caso en la Argentina donde ya para 1900 por decreto presidencial se había aseptizado el himno nacional, podando todo verso ofensivo a España y donde la misma Isabel de Borbón fue invitada de honor en los festejos conmemorativos.

Así, la retórica del Centenario recupera a España, no ya como poder colonial del cual se ha secedido, sino como simulacro de orígenes,

como raíz fantasmática que mira las relaciones hispanoamericanas proveyéndoles una tradición común que las distinguiría. Lo hispano permitía el acceso de esta otra América a una casi mítica latinidad, era sinónimo de la abarcadora aunque discriminatoria noción de raza, significando con esto, al decir de Henríquez Ureña:

“Hispanismo: reconocimiento de la esencial pertenencia del ser de América a la línea de la cultura latina, expresada a través del idioma y de las creaciones españolas.”

No sorprende entonces que, a pesar de la aparente paradoja, algunos de los nacionalistas más apasionados de los años ‘20 y ‘30 no vieran ya lo hispano como señal de dependencia, sino como comienzo de una nueva unión. Hay que añadir que en la mayoría de los casos, este reclamo ideológico del hispanismo, además de contribuir a la construcción de identidades estables, ya fueran nacionales o continentales, favorecían la xenofobia, el racismo y específicamente el antisemitismo.

Es revaluación conservadora de lo hispano provee el contexto de lectura de cuatro novelas que quiero mencionar, publicadas entre 1908 y 1924, a saber: **La gloria de don Ramiro**, de Larreta, **El embrujo de Sevilla**, de Carlos Reyles, **Pasión y muerte del cura Deusto**, de Augusto D’Halmar y **Un chileno en Madrid** de Joaquín Erras Bello (?). Las cuatro novelas transcurren en España, aunque en diferentes regiones; las cuatro se empeñan en recuperar lo hispano como herencia vital, acaso violenta; pero sólo una de estas novelas (**Pasión y muerte del cura Deusto**) tiene una anécdota específicamente homoerótica, hecho excepcional en sí y dentro de la recuperación programática de España, una verdadera aberración.

Quiero detenerme en esa aberración y en la luz que arroja inesperadamente sobre el proceso revisionista, pero antes quiero repasar algunos aspectos del propio Augusto D’Halmar que estoy segura que es un

escritor que pocos de ustedes conocen, un escritor chileno, casi completamente olvidado.

A pesar de ser saludado por el influyente Hernán Díaz Arrieta como uno de los cuatro grandes de la literatura chilena, D'Halmar, como digo, es un autor prácticamente desconocido. No vacila Díaz Arrieta en afirmar que:

“No es excesivo hablar de una época de nuestra literatura anterior a D'Halmar y de otra posterior, que él presidió, por lo menos al principio, cuando había que abrir las puertas, señalar horizontes y salir al mundo.”

Sin embargo, la innovación de D'Halmar (qué puertas, qué horizontes, qué mundo) carece de especificidad, aún cuando otro crítico alude a ella de manera bastante transparente. Escribe Montenegro:

“La figura de D'Halmar asume contornos de precursor, D'Halmar señala -para nuestra generación y la siguiente- el camino por donde de lo kistch (?) se pasa a Proust.”

Si bien Díaz Arrieta habla de la homosexualidad de D'Halmar, lo hace de manera ambivalente. Anota:

“Es algo que nadie ha dicho claramente aunque todos lo saben: el uganismo (?) de D'Halmar, que no me explica todo, pero sin lo cual nada se entiende.”

Refiriéndose a esa homosexualidad como “el drama íntimo del escritor, su abismo secreto”, Díaz Arrieta pretende disculparla, reduciéndola a la categoría de secreto personal, de chisme vergonzoso. Sigue hablando de D'Halmar:

“Su categoría acallaba las murmuraciones y también su estampa, su entonación viril, su prestancia resuelta.”

Sin embargo, propongo yo, es esa misma homosexualidad, expresada desafiantemente a lo largo de la obra de D’Halmar, ya directamente en **Pasión y muerte del cura Deusto**, ya oblicuamente como en el resto de su obra que constituye su contribución más importante.

D’Halmar nace en Chile en 1882, su nombre verdadero es Augusto Goeminne Thomson, por lo menos es el nombre que él da en una de las múltiples versiones que ofrece de su propia vida. Hijo ilegítimo de una chilena de una familia y de un marino francés que pasó por Chile y nunca volvió. Rebelde y dandy, afecto a las poses literarias que se entendía de otros tantos pronunciamientos políticos, el joven Thomson es el responsable de uno de los experimentos más interesantes de la Hispanoamérica de comienzos de siglo: la creación de una comunidad masculina utópica en el sur de Chile, a la que dio el nombre de Colonia Tolstoiana, en homenaje al maestro.

Los miembros de la colonia eran cuatro: el propio Thomson, Fernando Santibáñez (?) (joven escritor que se autodefine como “el amigo, el discípulo, el reverente protegido”) y dos pintores. La colonia no duró más de un año por razones que no examinaré aquí. Durante ese tiempo, entre 1904 y 1905, Thomson tomó el nombre de D’Halmar; años después escribiría que era el nombre de uno de sus antepasados suecos, pero lo que más interesa observar es que se trataba de un seudónimo compartido, elegido por él y Santibáñez (?) para una escritura en colaboración: Augusto y Fernando Halmar.

La disolución de la colonia coincide con el fin de la amistad, según acontecimientos que en la ficción de D’Halmar ocurrirían una y otra vez, ficcionalizados (notablemente en el texto **La lámpara y el molino**): dos hombres unidos por una tierna amistad se separan cuando uno de ellos

se enamora de la hermana del otro. Santibáñez (?), que pasaría a tomar el seudónimo también tolstoiano de Sant Iván, se casa efectivamente con la hermana de Thomson y rompe el lazo, la colaboración que une a los dos hombres. Thomson se queda solo con el seudónimo y a mí me gusta especular que con exquisita ironía de sobreviviente añadió la partícula aristocrática, a la vez que reclamó el nombre para sí: ya no *Halmar*, sino *D'Halmar*. El seudónimo que había marcado la plenitud de la colaboración masculina, la perfecta amistad, era ahora un signo para siempre medio vacante, un permanente recuerdo de una pérdida.

De esa pérdida surge el escritor D'Halmar, producto de una hábil autofabricación o, como él mismo declara en una entrevista paródica que se hace a sí mismo:

“Yo soy un autor que ha logrado el milagro de recrearse a sí mismo en el doble sentido de volverse a crear o procrear y en el sentido de sentir con fruición sus propias creaciones.”

El seudónimo -propongo- debería verse como la primera ficción de D'Halmar, más específicamente homoerótica de D'Halmar, ficción que cifra la pérdida, la imposibilidad de unión con el objeto amado, el deseo masculino, y la fallida colaboración en la textura misma de la obra y en la persona del autor. Texto fundador, el seudónimo D'Halmar es también una primera ficción de desplazamiento, el comienzo de una interminable errancia que es tema de la mayoría de sus libros. D'Halmar será el nombre de su antepasado sueco pero es también *al mar*, llamado que el autor, después de su ruptura con Sant Iván, acata con furia.

Cabe notar que la vida de D'Halmar se escinde en dos: hay un primer período en que escribe una novela naturalista (convencionalmente nacionalista que transcurre en Chile), **Juana Lucero**, que firma con el seudónimo Thomson, escrita antes de la Colonia Tolstoiana, y luego, el resto

de la obra -firmada con el seudónimo D'Halmar- se sitúa siempre fuera de Chile; es decir, ninguna ficción de D'Halmar, a partir de la elección del seudónimo transcurrirá en el lugar de origen.

Tampoco va a vivir mucho en Chile luego de 1905. Se hace nombrar -prefigurando a Neruda- Cónsul General Chileno en Calcuta y permanece un año en la India. Por razones de salud luego pide el traslado, va de cónsul a Perú, es separado del servicio consular -como anota delicadamente un crítico- "por oscuras razones" y luego se marcha a Europa; permanece largo tiempo en Francia hasta que viaja a España y se instala allí en 1916 y es allí donde escribirá la mejor parte de su obra.

Regresa a Chile en el '34, se dedica a revisar inéditos, prepara su obra completa. Se lo recibe primero con entusiasmo como "el hermano errante" (acaso *errado*) de las letras chilenas pero pronto deja de ser objeto de celebración. Tal es así que en 1942 se le otorga el flamante Premio Nacional de Literatura pero nadie se acuerda de invitarlo a la ceremonia y en 1950 muere prácticamente desconocido.

El prestigio que otorga la distancia, que el autor alimenta cuidadosamente, no era simplemente la del eterno viajero, animado por vagas ansias, sino -más precisamente- la del viajero exótico, ejemplo de orientalismo eurocéntrico en su versión francesa, que era la más accesible en América Latina. Las frecuentes referencias de D'Halmar al Medio y Lejano Oriente, su supuesta familiaridad con culturas árabes y, en general, el contacto directo del que se jacta con culturas a las que el chileno y el latinoamericano medio tienen escaso acceso, le ganaron una sólida reputación como viajero cosmopolita, suerte de Pierre Loti sudamericano.

Si bien todo orientalismo es cosa mental, el de Loti se vio avalado por un sostenido desplazamiento geográfico a través de los años como oficial de la marina mercante francesa. En cambio, los viajes de D'Halmar son más modestos. Su orientalismo parece aprendido de golpe,

con la fuerza de una conversión religiosa, en el viaje que lo llevó a Asia y a Inglaterra, Francia y Egipto, en 1907.

Es, entonces, un exotismo traducido, adquirido en lecturas de Loti, con quien D'Halmar pensaba tener más de un gusto en común. Es un orientalismo que tiene características particulares. Directamente evidente en textos inspirados en sus viajes a Egipto y a la India, no depende, sin embargo, del lugar. Se podría decir incluso que la primera ficción orientalista de D'Halmar es una novela titulada **Gatita**, novela corta que transcurre en el norte de Perú. Es el primer texto en que trabaja la que sería la relación erótica preferida en la obra de D'Halmar: el amor de un hombre mayor, de autoridad, con un niño sexualmente ambiguo y colonizado.

La novela transcurre en Perú (en este caso el niño es una niña pero se insiste en su ambigüedad sexual), pero es un Perú totalmente orientalizado, en un pueblito que, anota D'Halmar, *“lo mismo pudiera ser de la Palestina o bien de aquél caserío de indias unchirutí (?) del África.”*, un pueblito donde *“la cal de los muros parecía tan brillante como en un arrabal de la Casbah”* y cuyos habitantes mestizos (peruanos) exhiben *“esa lasitud plañidera que han dejado los árabes en España y los españoles en América”*.

Este orientalismo desplazado y fluctuante, encuentra su expresión más lograda en **Pasión y muerte del cura Deusto**, novela que escribe D'Halmar desde y sobre, otro país árabe, España. Texto en el cual coincide con los intentos de reclamar lo hispano para Hispanoamérica a la vez que claramente los subvierte.

Se dice que a D'Halmar le gustaba disfrazarse aún antes de transformarse en D'Halmar. Parece haber preferido los trajes sueltos, las capas. Escribe Sant Iván:

“Augusto permanecía durante el día sólo con su camisón de dormir, lo que le daba cierta semejanza a cierto joven fakir musulmán.”

En **Pequeño pensamiento del destierro**, texto de D'Halmar, al comentar su necesidad de -como dice- “mudar de disfraz”, el escritor observa:

“No es un pueril exotismo de jugar al mameluco lo que me ha hecho insistir en mi tocado oriental y si lo llevo es para conjurar no sé qué oscura suerte de la cual apenas si me atrevo a ocuparme.”

D'Halmar parece haber buscado particularmente sombreros y tocados autóctonos. Confiesa a su imaginario entrevistador, hablando de sí mismo en tercera persona:

“Se sabe que ha llevado el fez osmanlí en el Oriente de los sultanes y en el Extremo Oriente el turbante hindú, que en España gasta capa y sombrero cordobés en Andalucía.”

Llamo sobre esta frase y sobre el tiempo verbal: disfrazarse de oriental está en pasado, disfrazarse de español está en presente: éste, de algún modo, es la conclusión lógica de aquél. ¿El disfraz de español de D'Halmar también responderá a la necesidad de conjurar “no sé qué oscura suerte de la cual apenas si me atrevo a ocuparme”? ¿Qué es exactamente España para D'Halmar?

Recordamos su decisión de mudarse a España, país en el que pasaría el tiempo más largo de su vida después de Chile. D'Halmar usa términos significativos:

“Y yo, que menos previsor que las bestias y hasta las alimañas, no tenía ni una madriguera que pudiera llamarse hogar, ni un simple agujero que me sirviera de patria; yo, a quien no esperaba nadie en ninguna parte y que no poseía sino todo el mundo y toda la vida, el pabellón unitario de los cielos y la desolada libertad de ser un hombre de doquiera; yo deseé limitarme, recluirme casi, en algún punto que me fuera propicio. Había

aprendido a mis expensas, bajo el terrible sol de la India, que el clima es la primera condición de nuestro bienestar; supe a costa mía que el clima moral no era menos indispensable que el físico, entonces pensé en España. Moralmente me he rehecho o por ser más exacto, me ha rehecho moralmente España porque dentro de ella me he puesto en paz conmigo.”

España entonces es lugar de restauración moral y de renovación personal, lugar donde D’Halmar se refacciona y como escribe literalmente “me,he rehecho”.

Este refaccionamiento, marcado en un nivel por la capa y el sombrero andaluz, va a acompañado por un deseo de estabilidad totalmente atípico en un autor que más de una vez dijo preferir la falta de límites, las identidades fluidas. Es obvio entonces que sea cual fuere el papel del orientalismo en la construcción que hace D’Halmar de España y, por cierto, tiene un lugar, ese orientalismo va a acompañado por una retórica de búsqueda no sólo moral, sino nacional. El yo refaccionado se instala en una patria oriental renovada.

El recurso de una noción de España como patria, como ya indiqué: parte importante de la reflexión hispanoamericana, parte importante de la invención de un linaje. D’Halmar está al tanto no sólo de la carga ideológica de esta empresa, la recalca en sus escritos:

“Al evocar la patria ideal que recuperé, yo, el expatriado de todas, es de nosotros y de mí mismo que me ocupo, de la raza inmanente, del pasado común, del porvenir que nos preocupa y cuya gestación fermenta en cada uno y en todos.”

Noción que a menudo repite en los escritos de la época. En su reseña de una de las otras novelas que mencioné, **Un chileno en Madrid**, de Joaquín Erras Bello (?), alaba al autor porque:

“Esa idea fija de criollo que por amor a su tierra de porvenir vuelve hacia la del pasado, como quien remonta un manantial y advierte no sólo que no está exhausto, sino que es más puro que el restante curso de agua.”

Y sin embargo, es en esa misma España, vuelta fantasmática casa familiar, en ese lugar común hispánico, es donde D’Halmar sitúa su ficción más explícitamente homoerótica. Es como si, luego de haberse desarraigado de Chile y optado por una vida errante, orientalizándose en el transcurso de su deriva, D’Halmar necesitara pensar lo hispano como otros hispanoamericanos, pero necesita hacerlo en sus propios términos; los términos precisos de esta empresa (la proyección del homoerotismo en el corazón mismo de esa patria, cuestionando así convenciones hispánicas de género) atestiguan, desde luego, las limitaciones de esa misma patria y el precario lugar que D’Halmar ocupa en ella.

La novela de D’Halmar como la de Reyles transcurre en Sevilla; a diferencia de la de Reyles quien sitúa su anécdota heroica en el siglo XIX, D’Halmar sitúa la suya plenamente en el siglo XX, logrando el exquisito malestar de ciertas descripciones de Roma de d’Annunzio (pienso sobre todo en **Il piacere**), ese malestar provocado por el contacto entre dos mundos: el pastoril y el tecnológico: un niño montado en un burro al lado de una Hispano-suiza. La novela narra la historia de un cura vasco que, desconsolado porque su mejor amigo del seminario se casa con su hermana (situación ya familiar) pide ser trasladado a una parroquia lejana y termina en Sevilla. Allí conoce a Pedro Miguel, el Aceitunita gitaniño de origen morisco y judío, que lo orienta al mundo andaluz. Miembro del coro de la iglesia y monaguillo, acaba (como los adolescentes en los otros relatos de D’Halmar) siendo objeto de un amor que el cura no puede confesar ni siquiera a sí mismo.

La anécdota se estructura según dos líneas: la resistencia de Deusto a aceptar este amor que todo el mundo reconoce pero que nadie

nombrada y el descubrimiento que hace el adolescente de su propia belleza y su poder de seducción. Saint Rubí (?), un pintor decadente que le debe mucho a Oscar Wilde, logra que el muchacho le sirva de modelo, a la vez que lo inicia en el mundo del flamenco, de los toros, de la vida fácil y de la ambigüedad sexual. Cuando el muchacho, cansado de esa vida, regresa con Deusto, ya consciente de los sentimientos que lo unen al hombre mayor, se da el reconocimiento recíproco en tono considerablemente melodramático. Toda la novela es muy melodramática. Leo:

“Entonces comprendieron los ojos negros y los ojos verdes que nunca se habían mirado hasta entonces, y era delicioso y a la par terrible: quien haya mirado una sola vez así, en la sombra, no debiera volver a ver la luz.”

El joven decide partir al darse cuenta de que “lo nuestro” carece de futuro:

“-Me voy- dice. Me voy sobre todo porque lo nuestro, como me lo hizo usted sentir anoche, no puede ya prolongarse.”

Entonces, en una memorable escena de estación, el cura, luego de rechazar la invitación del joven de viajar a Madrid a comenzar una vida nueva, se arroja a las vías y se deja arrollar en el mismo tren en que se va el muchacho.

La escena (como habrán adivinado) le debe mucho al maestro que inspiró la Colonia Tolstoiana: curiosamente este recurso **Anna Karénina** cierra otra novela latinoamericana de la época que también reflexiona sobre el hispanismo, el linaje y el homoerotismo; me refiero a **El ángel de Sodoma**, del cubano Hernández Catá. El protagonista de esa novela de Hernández Catá, igualmente culpabilizado y desesperado y

además patologizado por un prólogo de Gregorio Marañón, se arroja a las vías del metro de París.

Como novela homoerótica, **Pasión y muerte del cura Deusto**, pertenece sin dudas a la modalidad trágica o, mejor, melodramática (como habrán visto por la cita). Hay mucha angustia, mucha indagación interior, mucho nombrar sin nombrar:

“¿Cómo permanecer aquí donde todos dicen que somos lo que no somos?”

Mucha vergüenza y un suicidio final.

Este suicidio permite medir, de hecho, la distancia entre este texto y las otras ficciones homoeróticas que ya lleva escritas D’Halmar. Los textos anteriores eran básicamente elegíacos, celebraban un amor que era principalmente platónico, evitaban el conflicto abiertamente homosexual y terminaban con separaciones. El tono de alguno de estos textos hace pensar en Gide en **Si le grain ne meurt**, pero no terminan con muertes. En cambio, **Pasión y muerte**, donde el conflicto homosexual se hace patente, aún cuando permanezca innombrado, termina forzosamente con el homosexual en el papel de víctima sacrificial.

Sería un anacronismo pedirle a un escritor hispanoamericano de los años ‘20, un tratamiento diferente del tema. Por otra parte, D’Halmar se encarga de cotejar a públicos múltiples (hasta contradictorios) con su tratamiento muy ambiguo del personaje del muchacho. A veces lo describe como una *viborilla calculadora*, le atribuye “la precocidad felina de los bohemios”. Es como si el libro contara con dos comunidades de lectura y dos recepciones diferentes: la una enjuiciadora, de sectores que necesitan ver al homosexual como viborilla; la otra, simpática, cómplice, de lectores entendidos que practican una lectura *entre nos*.

Pero lo que más me interesa aquí es qué lugar ocupa este fracasado romance homosexual dentro de la nueva patria de D'Halmar. España para D'Halmar es, sin dudas, una fabricación infinitamente más compleja que para otros hispanoamericanos, como, por ejemplo, Larreta o Carlos Reyles, arqueólogos literarios, cuya recuperación de lo hispano -apoyada en ideologías conservadoras- era, sin embargo, relativamente simple.

En cambio, la España de D'Halmar es un mapa de geografías, ideologías y deseos encontrados. El protagonista, el cura, viene del norte, región convencionalmente mitificada dentro del imaginario hispánico como bravía, heroica, económica y étnicamente pura. Es el *allá* de la novela, la norma que pauta costumbres y conductas que resultan, por comparación, insuficientes porque la novela transcurre *aquí*, en Sevilla, lugar de cruce por excelencia, no sólo por ser el primer puerto hacia América (brecha de la fortificación ibérica), sino por ser lugar de diversidad étnica e hibridez cultural, de ambigüedad y de mezcla.

El Aceitunita proviene de madre gitana y de padre judío, mezcla que, no casualmente, es percibida por sus participantes como transgresiva. La madre de Pedro Miguel, ya viuda y con un hijo casi hombre (ese sí gitano por los cuatro costados), había vuelto a unirse con un judío y éste y ella convivieron estupefactos de violar sus respectivas supersticiones.

Mezcla marginal por excelencia, el muchacho tiene cutis moreno, pelo castaño, ojos improbablemente azules o, a veces, verdes (depende de la página que se lea), es “un churumbelo que, circunciso y todo, balbuceaba letanías a la Virgen cristiana” y que, cuando canta el *Angelus*, “conservaba algo de islamita, la voz de un neófito efebo, ambiguo, y por lo mismo un misterioso encanto”. De pie junto a la ventana, el Aceitunita parece: “aquel efebo andaluz que un califa cordobés llamaba *espada* porque esos ojos -decía- le habían traspasado el corazón”.

Esta orientalización se extiende a la ciudad misma, sus edificios, memorablemente evocados en el calor de la siesta. Hay largas descripciones de una Sevilla sumamente sensual, sumamente caliente africana (se hace hincapié en lo africano de esta Sevilla).

Así como D'Halmar se disfraza con su capa y su sombrero cordobés en Andalucía, los personajes de la novela se visten, se travestien, se desvisten con sorprendente frecuencia. Pedro Miguel, cuyo apodo (el Aceitunita) ya presenta como al descuido un cruce de género, se disfraza de niño Jesús para la procesión pascual, de árabe para el baile de carnaval, de gitano cuando baila flamenco en el teatro. Por su parte, el mismo cura, patéticamente empeñado en mantener límites, intenta disfrazar al sur de norte, corregir lo que llama “la musulmana tolerancia” simplificando las ceremonias religiosas, despojando la iglesia de ornamentos. La casa parroquial se disfraza de Algorta, espartano lugar de origen. Los objetos habían tomado un vago aspecto de *allá*, y en el fondo, el cura Deusto esperaba ver extenderse esa transformación hacia otras cosas.

Pero el vestir-desvestir-trasvestir también funciona en el sentido opuesto: dejándose tentar en una ocasión por su protegido, que lo convence de ir al circo, Deusto troca la sotana norteña por el traje de señorito meridional.

“A la luz de una bujía, frente al pequeño espejo, un esbelto señorito vestido de negro, se arreglaba el lazo de la corbata y cuando tomando la boina y la capa se encontraron fuera, el gitanillo no podía hacerse a la idea que, ése, su acompañante joven y airoso, era el adusto sacerdote que él había tenido siempre por viejo.”

Se pueden conjeturar las razones por las cuales D'Halmar eligió Sevilla para repensar lo hispano y no, digamos, Castilla, donde lo hispano ya se había pensado y se estaba pensado por parte de los españoles mismos. Quizá fuera un homenaje a la *espagnolade* francesa, la aceptación

de una receta vieja y segura, **Pasión y muerte** remite inevitablemente a **Carmen** de Mérimée, hasta en sus atribuciones étnicas: el deseante es vasco, el objeto de deseo andaluz; el norte es económico y reprimido, el sur derrochador, equívoco y no digno de confianza.

O se podría decir que al elegir a Sevilla, ciudad abierta a América, D'Halmar invertía el gesto español de colonización, sometiendo a esa Madre Patria que se jactaba de haber redescubierto a una mirada desfamiliarizadora (la mirada del orientalismo), transformando el lugar fundacional de la empresa imperial en lugar baratamente exótico.

O se trata, acaso, de algo diferente. Quiero volver un instante a la noción de *lo nuestro*, expresión presente en más de un momento de mi texto y cargada de connotaciones muy diversas.

En el epígrafe de Ugarte, *lo nuestro* señala una comunidad de viajeros hispanoamericanos (entre los que se encontraba Ugarte), empeñados en “encontrarnos con nosotros mismos para encontrar la nacionalidad superior”. Para Vasconcelos, en la cita que les mencioné, servía para describir *nuestro pasado hispánico*. Para el mismo D'Halmar servía para descubrir su recuperación de España (“es de nosotros y de mí mismo que me ocupo”, escribía).

Pero el uso que hace el Aceitunita del término en: “me voy, sobre todo, porque *lo nuestro* no puede ya prolongarse”, *lo nuestro* apunta a una comunidad muy otra no habitualmente presente en los procesos de organización nacional; una comunidad que queda registrada emblemáticamente al comienzo del texto cuando el cura ve y se siente amenazado por la Giralda por primera vez.

“A su imaginación de hombre del norte chocaba como un símbolo esa torre que sugiere el vértigo y que no puede escalar sola, pero una voz viva y cantante vino hacerle descender desde las alturas de su divagación: -Subiremos juntos- decidía el niño.”

Por qué no ver entonces el recurso de D'Halmar al orientalismo (un orientalismo cuya explotación colonialista no intentaré negar) como la única manera de crear un espacio para ese muy particular *lo nuestro*; por qué no ver que la elección de Sevilla, de una Sevilla exótica de castañuelas y de incienso, permite crear un espacio de diferencia de muy visible, muy espectacular, muy cursi, donde poder decir lo que no puede decirse de otro modo en la ficción hispanoamericana; un espacio extra-ordinario donde la homosexualidad no sólo pasa, sino que puede pasar a la ficción.

Esta forma de orientalismo en **Pasión y muerte del cura Deusto** no es -para citar a D'Halmar una vez más- “un pueril exotismo de jugar” al español, una manera sí de conjurar “no sé qué oscura suerte de la cual apenas si me atrevo a ocuparme”. De conjurar sacándolo a la luz, haciéndolo público, aún cuando se lo disfraza, sacándolo de ese abismo secreto donde querría relegarlo la crítica.

D'Halmar logra, a la vez, manifestar un deseo homosexual en un afuera exótico y con el mismo gesto, traerlo de vuelta a casa; una casa que los nacionalistas hispanoamericanos y defensores de la hispanidad latina y pura no reconocerían, y menos reclamarían.

“Los que sentimos el alma de la raza -escribe memorablemente Manuel Gálvez, recurriendo una vez más a nociones de lo nuestro-, los que la hemos visto vagar en las callejuelas de las ciudades castellanas, miramos como cosas exóticas los arabescos de la Alhambra, los jardines de los (?), todos aquellos encantos que nos muestran un pueblo sensual y afeminado. La España castiza, aunque vieja y ruinosa, la llevamos dentro; la España africana está muy lejos de nosotros.”

En conflicto, entonces, con construcciones de España como la de Gálvez, **Pasión y muerte del cura Deusto** problematiza una lectura unívoca, heteronormativa de lo hispano, llamando así la atención sobre la inevitable represión de todo discurso nacional hegemónico, discurso dentro

del cual la diferencia sexual no podía, no debía (o no puede, no debe) caber, donde *lo nuestro* -para citar al Aceitunita-, por cierto, no puede prolongarse y termina, si no bajo las ruedas de un ferrocarril, entonces en el *closet* de las ideologías nacionales.

Muchas gracias.

Una voz {tal vez la de Susana Zanetti}: -Yo hace mucho que no visito a D'Halmar, pero con motivo de esta conferencia lo miré un poco y me llamó la atención la insistencia en el eludir esta cuestión de la homosexualidad que aparece muy fuertemente en sus textos, insistiendo en la figura del deseo del hijo, que aparece cruzada siempre. No sé cómo ves eso, aunque no sé si está exactamente dentro de tu tema. Coincido con vos que hay una construcción de una Sevilla absolutamente marginal; están puestos en escena una serie de estereotipos pero está constantemente trabajada desde ese erotismo, desde esa iglesia que creo que era una iglesia musulmana. Y creo que lo mejor de la novela es esa indecisión en la relación.

Sylvia Molloy: -Sí, yo creo efectivamente que lo del hijo se cruza con lo de la relación pederasta. Creo que se cruza, además, de manera muy hábil para permitir distintos tipos de lecturas y, desde luego, se da versión normativa por parte de la crítica que se encarga de regularizar los desvíos de la novela inmediatamente con la paternidad, con el deseo de paternidad. Pero en todos los textos está de alguna manera; es decir: está para que se vean las dos cosas, aunque la crítica -en general- sólo rescate una.

La tapa de la primera edición de la novela (la trajo Susana) es increíble: vemos al cura en el centro, rodeado de lirios, y con cara de intenso sufrimiento y, detrás, un demonio que es una mujer; las mujeres brillan por su ausencia en este texto y, sin embargo, el cliché del demonio mujer que lo

tienta al cura aparece normalizando la lectura y dando pautas de lecturas que son pautas de lectura completamente erróneas.

Una voz {tal vez la de Adriana Amante}: {La intervención no se escucha perfectamente. De todos modos, se entiende que está referida al tema de la figura de la mujer y, más precisamente, de Mónica}.

Sylvia Molloy: -La figura del ama de llaves que se llama Mónica (apuntando evidentemente a otra identificación con otro santo) aparece como una suerte de figura tutelar; ella es la que custodia la santidad amenazada de Deusto y es el personaje a través del cual se expresan las dudas con respecto al niño, incluso a través de sueños o premoniciones.

Creo que esta figura está trabajada de una manera doble: como figura tutelar y, a la vez, como una suerte de Casandra que anuncia el desenlace. Pero aparte de ese personaje femenino, las otras mujeres -las que adornan la iglesia colocando flores artificiales- son completamente expulsadas de la iglesia por el cura; la iglesia se transforma en un lugar simple, un lugar económico y despojado; finalmente, un lugar de hombres (del cura y del niño).

Otra voz: -Yo te iba a preguntar sobre la construcción que vos presentás como casi alternativa de la otra hispanidad: frente a la hispanidad nacionalista reaccionaria como ideología vigente en América Latina a principios de siglo, ésta aparecería como *otra cosa nuestra*. Yo no conozco la novela, pero por la descripción que hiciste parece que apareciera una especie de unión de dos zonas dentro de España, donde quizá ¿el chico moro-judío puede funcionar como una metáfora de Hispanoamérica? ¿Dónde está lo hispanoamericano en el interior de esta novela? ¿Está en la lengua? ¿Está en el chico metaforizando la otra España más bárbara? ¿Cómo podés deducir que ésta es una construcción alternativa hispanidad reaccionaria? ¿Porque es subjetiva? ¿Porque es íntima?

Sylvia Molloy: -Básicamente está en que trabaja a partir del desecho, trabaja a partir de las sobras, trabaja a través de lo que queda totalmente expulsado de la construcción latina de lo hispano. Él rescata una mezcla barata y deliberadamente cuenta con ese elemento baratamente exótico para poner su romance.

La hispanidad de Gálvez forma parte de un proyecto político, mientras que el proyecto de D'Halmar lo veo más como proyecto estratégico en el sentido de que aprovecha esas sobras de las construcciones “nobles” de la hispanidad para poder decir algo que en otro lugar no cabe.

Otra voz: -Esto no es una pregunta, es un comentario. Me pareció muy iluminadora tu lectura de *lo nuestro* en ese fragmento de la novela en relación con la construcción de las identidades en los epígrafes. Me parecía muy lúcido lo de Gálvez como operación de extirpación (qué hispanismo nos interesa y qué España lejana apartamos) y me parece que, como suele suceder con el lenguaje, reaparece lo que se expulsa: no puedo dejar de leer lo del rechazo a la España africana como cosas exóticas.

Sylvia Molloy: -Y en un momento dice “lo afeminado”, apoyando esa postura.

La misma voz: -Es todo el imaginario que vincula lo norafricano con lo pederasta.

Sylvia Molloy: -Todos los textos de D'Halmar son problemáticos en el sentido de que son todas situaciones de clara explotación colonialista. El dúo deseante-deseado siempre se da en términos del hombre mayor (con autoridad, que tiene algún prestigio y que siempre ocupa una posición institucionalmente importante: cura, cónsul) y del niño (o niña como en **Gatita**) que es un ser inferior.

Eso es ideológicamente muy problemático porque es muy difícil de reivindicar ese espacio como única posibilidad de representar el

homoerotismo y, a la vez, observar que es un espacio sumamente cuestionable.

Cristina Iglesia: -Entonces, le agradecemos a Sylvia. No tengo más nada que decir, más que estamos realmente felices de haber podido compartir este espacio con ustedes.

Tengo dos anuncios para hacer: mañana, en **Ópera Prima**, que es un lugar que queda en Paraná al 1200, Sylvia va a presentar un libro que la cátedra de Literatura Argentina I armó. Ese libro contiene veinte causeries inéditas de Lucio Mansilla, de modo que pone en circulación otros textos de este escritor que genera tanto en Sylvia como en mí un considerable fervor. Por este motivo la invitamos a Sylvia para presentar este libro que nosotros hicimos con mucho cariño. Entonces, los esperamos allí a las 19.30 hs.

Y como éste es un fin de fiesta completo (quiero decir: que Sylvia esté con nosotros hoy es como una fiesta de fin de año escolar con todo), el jueves la fiesta continúa en la librería del Fondo de Cultura Económica de Santa Fe, a las 19.00 hs. con la presentación del libro de Sylvia sobre la autobiografía. Ésta es la versión en castellano que esperamos bastante tiempo y que celebramos que esté circulando entre nosotros, ya que muchas veces hemos tenido que recurrir a traducciones de capítulos que Sylvia misma nos proporcionaba para que pudiéramos trabajarlos en la materia. Ahora el libro está y va a ser presentado el jueves en la librería del Fondo a las 19.00 hs.

De modo que esperamos que sigan compartiendo con nosotros este fin de fiesta completo.

Gracias Sylvia.

{Desgrabación no corregida}

